



**Marges**

Revue d'art contemporain

**11 | 2010**

**Valeur(s) de l'art contemporain**

---

## Éditorial

**Jérôme Glicenstein**

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/marges/439>

DOI : 10.4000/marges.439

ISSN : 2416-8742

### Éditeur

Presses universitaires de Vincennes

### Édition imprimée

Date de publication : 15 octobre 2010

Pagination : 5-7

ISBN : 978-284292-262-7

ISSN : 1767-7114

### Référence électronique

Jérôme Glicenstein, « Éditorial », *Marges* [En ligne], 11 | 2010, mis en ligne le 15 octobre 2010, consulté le 22 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/marges/439> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/marges.439>

---

© Presses universitaires de Vincennes

# Éditorial

De quoi parle-t-on au juste lorsqu'on évoque la question de la valeur de la production artistique contemporaine ? À en croire une bonne partie de la presse artistique (et non artistique) cette question n'excéderait pas la cote des artistes et les aléas du marché de l'art. De fait, il est assez rare d'entendre parler de nos jours de valeurs spirituelles ou critiques. Faut-il pour autant se résigner à ne plus parler d'art que sous la forme d'un discours sur la circulation des signes dans une économie mondialisée — une situation où l'œuvre d'art à l'égal de la monnaie serait propice à une spéculation financière dérégulée ?

Et même dans l'hypothèse où l'on considérerait qu'il existe d'autres valeurs que strictement financières, est-il encore possible d'imaginer qu'il puisse exister une relation cohérente entre la valeur économique et la valeur artistique d'une œuvre (quelle que soit l'idée que l'on se fait d'une telle valeur) ? Une œuvre célébrée, parce que plébiscitée par le marché de l'art, gagne-t-elle pour autant une légitimité critique ? On observe parfois un parallèle troublant entre la cote élevée de certains artistes — Damien Hirst, Maurizio Cattelan, Jeff Koons... — et la quantité de commentaires, souvent élogieux, prononcés à leur égard. Le phénomène est d'ailleurs sans doute à double sens : les commentaires favorisent la cote et la cote engendre des commentaires.

Il va de soi que ce constat ne suffit pas et que la question reste en suspens. C'est pour tenter de trouver des pistes de réponse que nous avons organisé une journée d'études à l'INHA en juin 2009. Nous livrons ici quelques réflexions sur ce sujet. Certains auteurs ont entrepris des enquêtes sur des expériences individuelles d'artistes, d'autres sur des contextes spécifiques de valorisation, voire des réflexions sur ce que l'idée même de valeur représente dans notre monde.

La première partie du dossier s'ouvre sur le constat selon lequel la question de la valorisation n'est pas nécessairement revendiquée par les principaux intéressés. Marc Lenot, dans une étude très fouillée sur le parcours du photographe tchèque Miroslav Tichý, nous montre en quoi la figure traditionnelle de l'artiste, marginal et désintéressé, a

pu être réinvestie collectivement par les acteurs de l'art contemporain international en une stratégie de valorisation d'une démarche qui serait autrement restée cantonnée dans le registre de « l'art brut ». Ici, l'artiste, autant que ses médiateurs — depuis les critiques qui le prennent en charge jusqu'aux institutions les plus prestigieuses, en passant par des commissaires vedettes —, participe à un processus dont il devient difficile de considérer qu'il y est complètement étranger.

Le cas de Nancy Shaver, étudié par Jean-Philippe Antoine, est très différent. La démarche de Shaver ne peut être comparée à celle de Tichý : sa pratique relève indéniablement de l'art contemporain et de ses modes de valorisation habituels. Pour elle, il s'agit bien plus de mettre en scène les processus de valorisation des œuvres d'art, en montrant concrètement comment des objets similaires peuvent être investis de valeurs très différentes en fonction de leur mode d'exposition et de diffusion — ce qu'elle met en pratique au travers d'une activité en galerie et dans un magasin de brocante.

Le troisième exemple d'artiste, Yves Klein, est un peu à part ; d'autant plus que l'ensemble de sa pratique peut être vu — ainsi que le fait Sophie Cras — comme une réflexion sur la valeur. De fait, cet artiste a produit quantité d'objets dont l'aspect matériel a pu sembler réduit au minimum au bénéfice d'une valorisation considérable de leur dimension immatérielle. L'histoire des peintures exposées à la Galerie Apollinaire de Milan en 1957 est à cet égard tout à fait exemplaire : à partir d'une fiction, Klein a pu engendrer un processus qui engage à réfléchir aux processus de fixation des prix au sein du monde de l'art.

La deuxième partie du numéro prend la forme d'études plus larges sur des contextes artistiques ayant eu pour toile de fond des formes de valorisation spécifiques du travail artistique. Julie Verlaine observe ainsi la manière dont des stratégies collectives de valorisation de « rebuts » ont pu être mises en place au cours des années 1960, par des artistes et critiques liés au Nouveau réalisme. Cette valorisation avait un double objectif : à la fois transformer l'image du rebut en le faisant accepter comme utilisable dans une démarche artistique et lui attribuer une valeur qui soit à l'égal des productions artistiques les plus légitimes.

On retrouve à distance le même genre de stratégie à propos de la valorisation de la photographie plasticienne dans le cadre du Festival de Cahors. Au départ, ainsi que l'explique Léo Martinez, les pratiques photographiques documentaires restaient cantonnées dans des modes de valorisation assez extérieurs au marché de l'art contemporain. Toute la politique de ce festival au début des années 1990 va alors être de modifier cette situation et de parvenir à faire reconsidérer un certain nombre de pratiques photographiques sur le modèle des formes d'art plus traditionnelles comme la peinture.

Le dernier cas d'étude générale concerne la valorisation des pratiques artistiques dans le nord de l'Angleterre à partir des années 1980. Les artistes et acteurs culturels de cette région sont alors pris en étau entre d'un côté le désir de participer à la revitalisation d'une région durement touchée par la crise et les mutations industrielles et de l'autre la peur d'être instrumentalisé par les politiques néolibérales venues de la capitale ; politiques qui utilisent l'art et les artistes comme « acteurs sociaux » ce qui permet de mettre à distance des problèmes sociaux.

La dernière partie de ce dossier consacré à la valeur de l'art contemporain prend un peu de recul par rapport au sujet en envisageant de lui donner des résonances plus immédiates, en relation avec la situation de l'économie globale. Jacinto Lageira nous livre sur ce point des réflexions à la fois plus distanciées et plus engagées sur la situation de l'art contemporain à l'âge de la mondialisation néolibérale.

Nous publions par ailleurs un entretien de Nathalie Desmet avec le photographe Philippe Gronon. Il y est surtout question de processus de création et d'un travail qui se construit patiemment et attentivement, jusque dans ses moindres détails. En un clin d'œil à la question de la « valeur de l'art », nous avons choisi d'illustrer cet entretien en présentant une série de cet artiste consacrée aux portes des coffres-forts.

Une autre intervention artistique complète ce numéro : celle de Chloé Poizat, dont nous présentons un portfolio de dessins.

Jérôme Glicenstein, novembre 2010